

2007 年度

### III. 浄土教美術の形成と展開

#### 1. 浄土教美術の諸相

浄土図は非常に立体的に描かれているというのが第一印象でした。熊谷直実といえば、平敦盛を討った人物ということくらいしか記憶していなかったのですが、そういえば、その後仏門に入ったのですか。こんな風に絵巻に描かれるほどの人物だとは思っていなかったで、少し驚きました。練供養の写真はちょっと笑ってしまいました。初めて見ました。一步まちがうと仏さまに対して、失礼になってしまうような…。それくらいインパクトありました。

浄土図は日本の絵画の中ではめずらしく、きちんと遠近法にしたがって描かれた絵画です。もっともそれは、西洋で一般的な、消失点を持った遠近法ではなく、中央に垂直軸があり、そこに向かって平行線を引いた形式で、別名、魚の骨構図ともいわれます（これについては、同じ時間帯で前期にやった「仏教空間論」で取り上げました）。もともと、浄土図の形式は中央アジアやインドにその形式がさかのぼれますので、異国風とも言えます。熊谷直実は『平家物語』では平敦盛を討ったことから世をはかなんで出家したことになっているようですが、実際は、義父とのあいだの土地に絡んだ訴訟に負け、抗議のための出家らしいです。熊谷直実は法然上人とも交流があり、いろいろな逸話が残されています。『法然上人絵伝』でもくわしく取り上げられています。京都の清涼寺に伝わる迎接曼荼羅にも関連があり、そのときにも紹介する予定です。練供養は迎講とも呼ばれ、日本のあちこちで行われていたようで、いまでも奈良の當麻寺をはじめ、数か寺で残っています。わたしは、これはテーマパークのパレードのようなものだと思います。荘厳な仏教の儀式と、エンターテインメントを兼ね備えたイベントの両方の要素を持っています。

末法では仏の教えだけが残し、修行も悟りもなくなるといいますが、修行も悟りもないとはどういうことですか。修行僧はいるのでは？修行は意味を失い、悟りは開かれないということでしょうか。法成寺はどんな形をしていたのですか。

修行をしているつもりで僧はいても、正しい修行ではないので、どれだけやっても悟りが得られないということでしょう。悟りを得るのはそんなに簡単なことではありません。現在よりも過去が優れた時代であるという考え方は、世界中にあります。おおむね、現在の状況が悲惨であるため、過去にユートピアを求めるのでしょう。インドの場合、よい時代と悪い時代は周期的に現れ、それに従って、人間の寿命や人間の大きさも変わります。たとえば、弥勒が現れる未来は、今よりもずっといい時代なので、人々は巨大化しています。そのため、釈迦の弟子の摩訶迦葉という人物が、それまで生きながらえて弥勒の出現を待っていたのですが、いざ、現れてみると、弥勒やその周りの人物は見上げるような巨人で、ガリバーと小人のようになっていたと言われます。「古き良き時代」とは逆に、進歩史観もありますが、日本でやインドを含め東洋ではあまり流行しませんでした。法成寺については以下のような研究があります。参照してください。

富島義幸・高橋康夫 1996 「法成寺の塔について」『佛教芸術』228: 50-69。

**仏陀（釈迦）中心から阿弥陀中心の信仰へと変わってくるのは、現世利益中心への移行を示すのか、教義の理解を促進する便法としてとらえたのか、もっと違う大きな要因があったのでしょうか。**

仏教の中心にいるのがどの仏かというのは、仏教にとって一番大きな問題でしょう。密教では大日如来が中心になりますし、浄土教はたしかに阿弥

陀です。日蓮宗では『法華経』を重視するので、釈迦とも言えますが、むしろ名号が重要になります。また、『法華経』の仏は、歴史上の釈迦ではなく、久遠実成の仏と言って、永遠不滅の仏を想定しています。仏をどうとらえるかは、その仏教がどのような教義体系や救済論を持っているかに関わります。なお、阿弥陀中心の信仰というのは、必ずしも現世利益とも言えないでしょう。平安時代の仏教を考えた場合、密教や法華経信仰は、それを受容した貴族階級にとっては、きわめて現世利益的でした。阿弥陀の来迎や浄土への往生を願う方が、それよりも「来世志向」だったでしょう。また、平安後期から浄土教が流行し、鎌倉新仏教で法然や親鸞などの浄土教系の高僧が出現したことから、この時代の仏教は浄土教が席卷したかのように見えますが、実際は釈迦信仰ははるかに根強かったようです。釈迦信仰は単に釈迦ひとりへの信仰ではなく、文殊、弥勒、普賢など、釈迦不在の時代に釈迦に代わる仏が重要になります。

極楽のイメージのひとつは「木」だと知って、少し意外に感じた。いろいろな阿弥陀を見ると、あぐらをかいて坐っている阿弥陀の手が、さまざまな形で、それぞれどういった意味があるのか気になった。

極楽のイメージは水と木です。これは『観経』に説かれる十三観でも出てくるので、あらためて取り上げます。水があるところには植物が繁茂しますが、このイメージが現れたのが、中央アジアの砂漠であることは象徴的です。荒涼として水も木もないところだったからこそ、ユートピアのイメージになったのでしょう。日本や東南アジアではそうはなりません。とくに東南アジアでは、植物の生命力はむしろ人々にとっては脅威です。カンボジアのアンコールワットなどは、巨大な樹木によって、石でできた建造物が突き崩されています。自然は人々に安らぎをもたらすものではなく、文化を呑み込むような存在です。阿弥陀の手の印については、九品往生の時に説明します。九品往生が定着した後は、来迎印と言って、それぞれの往生にしたがって、決められた手の形を取ります。

今回、資料を見ていて、阿弥陀像の顔って怖いなぁと感じました。すごく感覚的なものですが、あまり関係のないことですが、仏の顔のイメージとヤクザの顔のイメージって似ていますね。眼や眉が細くて、わりと髪型も。本当に関係のないことですみません。

イメージというのは基本的に感覚的なものです。仏像の顔はたしかに怖いと思います。当時の人々にとってもそうだったでしょうし、そのようなものに接する機会が少ない分、われわれよりも強烈だったと思います（現在は出版物やテレビなどで、仏像のイメージなどはいくらでも眼にすることがあります）。だから、それよりも親しみやすそうな観音などに人気が集中したのでしょう。ヤクザと仏像が似ているかどうかはわかりませんが、頭を剃ったお坊さんとヤクザは、よく間違えられるそうです。とくにお坊さんが黒っぽい背広などを着ていると、ほとんど見分けが付きません。ちなみに、頭を剃るというのは個性を失うということです。受刑者や軍隊がその例です。勝手に自己主張されては困るところでは、個性を奪う必要があるのです。ヤクザの世界もそうですし、お坊さんもじつは同様です。好き勝手に修行をしたのでは、組織としての宗教は成り立ちません。もともと宗教というのは、世俗的な個性を放棄することからはじまるのです。

スライド 3 番の如來說法図について。上段右から二つ目の「考える像」はいわゆる「半跏思惟像」といわれるものでしょうか。半跏思惟像とすれば、かなりはじめの方のものですか（弥勒でしょうか）。

ポーズは半跏思惟ですが、弥勒ではないといわれています。半跏思惟のポーズはインド美術ではいろいろな場面で登場します。たとえば、降魔成道で釈迦を妨害しようとして、うまくいかずに悩むマーラが取りまします。ガンダーラの半跏思惟像は、その図像的特徴から、弥勒ではなく、観音の可能性が高いと考えられています。弥勒が半跏思惟のポーズと結びついたのは、中国もしくは朝鮮半島で、これらの地域での弥勒に対する独自の信仰が

背景にあります。詳しくは以下の文献所収の宮治先生の論文を参照してください。

田村圓澄・黄壽永編 1985 『半跏思惟像の研究』吉川弘文館。

## 2. 浄土教の成立と主要經典の内容

阿弥陀がもう出現しているという考え方はよく理解できません。根本的にあまり理解しようとしてできるものではないのでしょうか。菩薩って、人間ではないんですよね。霊っていうのも違うんでしょうけど。仏も同じ感じです。阿弥陀がもうとっくの昔に現れたってことは、ここは仏国土で、阿弥陀はどこかにいるってことなんですか？ 仏って死ぬっていうのは違うんでしょうけど、消滅したりするんですか。

阿弥陀が出現しているというのは、それだけのことで、法蔵菩薩は成仏して、阿弥陀として極楽浄土にいらっしゃるということです。成仏して、すでに十劫が経過していると『大經』に書かれています。法蔵菩薩がたてた四十八願のすべては、それがすべて実現していない限り、成仏しないという宣言でもあったのですから、すでに成仏しているとすれば、誓願はすべて実現しているというが、『大經』の論理になっています。「われわれは何も努力しなくても、極楽に往生できることは決まっている」ことになりまして、そこから発展すれば「この世はすでに極楽であり、われわれは往生している」ということにもなります。その背景にあるのは、本覚思想と呼ばれる考え方です。菩薩は大乗仏教の主役です。菩薩の意味は「悟りに向かってゆくことを決意したもの」で、本来は、悟りを開く前の釈迦を指しましたが、大乗仏教ではわれわれ衆生の代表であり、仏とわれわれを仲介するような存在となります。菩薩といえば、観音とか文殊とか弥勒といった、固有の名称を持った有名な菩薩もいますが、大乗菩薩というのはそれとは少し違い、仏教の修行をするものであれば、すべて菩薩となります。「誰でも菩薩」と言われます。同じ「菩薩」と呼ばれても、時代によって異なることに注意する必要があります。仏は死ぬ

ことはありませんが、姿を消すことはあります。大乗仏教や密教では、すべての仏は、ある根本的な仏（法身）が仮の姿をとっただけという考え方があり、このような仏は一定期間だけ、われわれの前に姿を現します。

觀經というものの存在をまったく知らなかったもので、どのようなものなのか、実際に見てみたいと思いました。しかしながら、声に出して読まないというのは、一体、どういった場で使われるものなのでしょうか。本を読むみたいに、個人的に学習するといった感じか、皆で一斉に黙読なのか。觀經は浄土三部經の中でも、とくに浄土教美術と関連の深い經典なので、内容をよく知っていただきたいと思います。これからの授業でも、繰り返し取り上げることになります。浄土三部經は翻訳がいくつも出ていますから、図書館などで一度目を通してもらえるといいでしょう。お經の使い方というのは、いろいろあって説明が難しいですが、基本的に僧侶の学修や信者への布教などで用いられ、そのごく一部が、日々のお勤め、法要、葬儀など、仏教の儀礼において読誦されました（「読誦」の「誦」を先週の板書で悩んでいて、結局、間違えていました。つくりはマに用でした）。意外に思うかもしれませんが、仏教の僧侶たちは經典の全体像などはまったく理解していませんでした。インドでも日本でも、自分の所属する集団（部派や宗派）が重要と見なす一部の經典のみを重視しました。現存する經典は、とてもひとりの人間が理解したり、読むことのできる量ではありません。逆に、それほど膨大な量の經典があるということは、「仏教」とひとくくりにされる宗教の中に、無数のグループがあったからです。大乗仏教とか小乗仏教（上座部）というのは、そのご

く単純な分類です。なお、ついでの話ですが、変わった読誦經典として『十万頌般若經』というとても大きく大きな經典があります。全部読み上げるには膨大な時間がかかるので、ばらばらと両手でひろげて（アコーディオンの蛇腹のように）、読んだことにしてしまいます。お経を読誦するのは、お経の中でも勧められています。どんな修行よりも、お経を読んで、人々にその内容を伝えることに功德があるといえます（とくに『般若經』のグループで強調されます）。お経そのものが、さらに読誦する人を増やすという「自己増殖」のような性格を持っているのです。写経もこれに似ていて、お経のコピーを作ることで、功德を積むことができると説かれます。「読む」ことについてもふれておくと、人々が黙読の習慣を身につけるようになったのは、ごく最近のことです。それまではずっと、「声に出して読む」のが「読む」ことの基本です。經典もそうでした。「声に出して読みたい日本語」とかの本がありますが、あれは一種の回帰志向でしょう。なお、お経については渡辺照宏『お経の話』（岩波新書）が定評があります。

神変の様子が、キリスト教の「奇跡」などくらべて、ひどく荒唐無稽で、とても理解することはできそうにありません。たぶん、大多数の人は「何となく」わかった気になるだけだろう。話の中で、法蔵菩薩は阿弥陀如来になったと話されていましたが、今は「法蔵菩薩」という存在はいないのでしょうか。阿弥陀仏であり、法蔵菩薩でもあるということでしょうか。後者が正しいような気がします。

神変はよく私の授業では取り上げるトピックですが、はじめて聞く人には理解不能でしょうね。私も説明していながら、実感としてはイメージできません。おそらく、經典ができた頃にそれを聞いた人たちも、同様だったでしょう。大乘經典の中で、日常的な世界や日々の道徳などを説くことはあまり多くはありません。ほとんどが、荒唐無稽で、とてもついていけない内容です。その理由が、前回も強調した「三昧」です。經典の内容は、仏

（いいかえれば、經典創作者）が三昧に入った状態で体験した内容です。トランスに入っているのですから、論理的な思考をするはずはなく、日常的な言語で説明することははじめから不可能です。意識が宇宙全体にまで及ぶというのは、頭で理解できることではなく、体験（それもきわめて特殊な）にもとづくことなのです。法蔵菩薩と阿弥陀の関係は、上にも述べてように、同一の存在で、法蔵菩薩が成仏すると阿弥陀になります。オタマジャクシとカエルのような関係です。

三昧と samādhi って音が似てる気がします、当て字ですか。日本語の「〇〇三昧」というのは、ここから来ているのでしょうか。もしそうなら、「他力本願」みたいに、仏教用語が元で、意味は多少、かわりながらも、普通に使われるようになった言葉がたくさんあるんだな—と思いました。

三昧は samādhi の音から作られた言葉です。仏教用語にはそのようなものがたくさんあります。意味が変わってしまった言葉も、たしかにたくさんあって、そのような本も出ています（『日常語の中の仏教用語』のようなタイトルで）。三昧は密教では三摩地と訳されます。これも音から取られています、発音はこちらの方が近いでしょう。

五劫という時間、生きることができる人がいない（私だと四十八願の段階で、すでにあぶない）ことを考えると、仏は本当に人を救う気があるのかと思ってしまう。熱心に仏教を信じているわけではないが、仏にとって、人を救うというのは、どういうことなのだろうか（仕事？救いたいから？）。

ほんとうにそうですね。当時の人々にはリアルだったから、信仰され、受け継がれていったのでしょうが、われわれには、ほとんど現実的ではない状況で、「人を救う」と言われても信じられません。この場合は、これからのことではなく、すでに過去のことであるというものの重要でしょう。すでに法蔵菩薩が十分修行を積んでくれたからこそ、われわれの救いが保証されているという論理です。

そのとき、修行期間は長ければ長いほど、より信頼がおけることになります。仏にとって「人を救う」のは、仕事というよりも、本能のようなもの

ので、きっと DNA のレベルでそういうふうになっているのでしょう。それをありがたいと思うか、余計なお世話と思うかは、われわれの問題です。

### 3. インドから中央アジアへ

「西方の極楽世界」や「彼の国土」の表現だけ見ると、当時の西洋の国々を指しているように思える。浄土のイメージは、木がはえている森ではなく、庭と習ったが、いいかえると、木は人の手で加工されたということ、管理されたということであるから、観無量寿経における西のイメージが興味深い…というか、西洋にイメージを取っているのかもと思った。

浄土のイメージが西方起源にあるということは、これまでもしばしば言われています。ただし、その場合の西方は西洋（ヨーロッパ）ではなく、インドのすぐ西のイランやトルコのあたりを指していたようです。実際、インドの文化はしばしば西からもたらされます。古代インドにおいて、アーリア人が侵入してきたのも西北インドからです。ガンダーラ地方もインドから見れば西北で、ヘレニズムの文化がここを経由してインドに入ってきています。しかし、浄土教や極楽浄土の起源がインドの西の国々にあるということを立証するのは、かなり困難です。浄土経典に見られる極楽のイメージはもっと複雑で、浄土三部経の中でも、『観経』とその他のふたつの経典では異なります。『観経』の場合、成立が中央アジアであったとすると、西の方角にあるのはインドそのものになります（ガンダーラやアフガニスタンあたり）。なお、庭や森の文化史的な研究に『庭のイングランド』『森のイングランド』（川崎和彦）があります。直接極楽には関係がありませんが、好著です。

観想の修行をしない人は、往生できないのでしょうか。釈尊は意外に厳しい条件を出したんだなと思いました。7 は仏教でも縁起のいい数字だと初めて知りました。

観想とか瞑想は、初期の仏教から見られる修行方法ですが、それほど簡単なものではありません。瞑想の基本はヨーガで、ヨーガそのものも坐法や呼吸法など、さまざまな要素からなっています。浄土教が一般向けの教えであるというイメージが強いことから、浄土の観想も誰でもできたと思われるがちなのですが、実際は瞑想や観想は「プロ」の修行法です。もともと仏教とは、出家した人々が集団でこのような修行を行っていた宗教で、その道のプロばかりのエリート集団でした。釈迦はその指導者だったのです。大乘仏教になると、そのようなエリート集団とは別のところから、「だれでも菩薩になって悟りを求めることができる」と考える人たちが出てきました。密教は大乘仏教から発展したと言われていますが、瞑想や観想を重視する立場を取り、その点では大乘仏教以前のエリート集団の宗教を再興させたようなものかもしれません。7 という数が浄土教の経典にしばしば登場するのは面白いですね。7 は完全とか全体を表すことが多い数で、そこから王権や支配者のイメージにも結びつけられます。ただし、基本的に、特定の数が縁起がいいとか悪いとかいうことは、仏教の場合、あまりありません。

**蓮の座の表現はかならず蓮華化生と結びつくのでしょうか。蓮華化生の意図から離れて、デザインと化したような例はありますか？**

蓮のモチーフの中で蓮華化生は特別な場合で、むしろ、単なる仏像の台であることが一般的です。日本でも多くの仏像は蓮華の座に乗っています。一般に蓮台とか蓮華座と呼ばれます。インドの仏像の場合、蓮台に乗るようになるのは、かなり後のことです。ガンダーラやマトゥラーの初期の仏

像は乗っていません。釈迦が蓮の花にのる重要なテーマは、やはり舍衛城の神変でしょう。ストーリーそのものがそうになっているのですから、当然でしょう。この場面以外の仏像や、釈迦以外の仏が蓮台に乗るようになるのは、グプタ朝かパーラ朝になってからのようです。蓮そのものは初期の仏教美術から好まれたモチーフで、単独、あるいはyaksha、女神、象、壺などと一緒に表されます。生命が誕生する源のイメージが共通してみられます。舍衛城の神変もその流れを汲んでいますし、蓮華化生も同様です。

日没、水、氷の観想まではできるかもしれないけど、それ以降の宝石がちりばめられた世界の観想というのは、それまで考えていた仏教の世界観とかけ離れていると思った。あまり飾られていないのが仏教だと思っていたのだが、誤解していたのだろうか。

誤解です。仏教は派手です。とくに浄土教の中のイメージの世界は、想像の限りを尽くした派手な世界です。仏教が質素というのは、日本のお寺のイメージが強いからでしょう。とくに古寺などのひなびた感じが、仏教のイメージとなっています。しかし、仏教を生み出したインドでは、宗教施設はたいへい豪華絢爛です。中央アジアやチベットになりますと、さらにエスカレートして、極彩色の世界となります。外界の荒涼としたイメージと対極にあります。日本の仏教寺院が質素なのは、外界が十分、変化に富んだものだからかもしれません。もっとも、今ではひなびた寺院も、創建当初はインドなどと同じように豪華な外見を持っていたものもたくさんあります。とくに密教寺院はそうですし、学期の終わりに取り上げる予定の平等院鳳凰堂や中尊寺金色堂も、極楽浄土を再現しただけあって、派手です。

**観想の中で不浄観として白骨を観るということは、実際に実物を見て修行をしたのでしょうか。**

そうらしいです。墓場を修行の場として、朽ちていく死体を前に、無常観を行ったようです。日本では九相詩絵巻という絵巻物に、死体の腐乱して

いく様子が克明に描かれていますが、それと同じようなイメージを、実際に観察したのです。インドでは密教の時代になりますと、墓場（屍林）を修行の場としてさらに活用して、そこで酒池肉林のような饗宴を行っていたと言われます。

**さまざまな観想を見たが、宝石と水に関する描写は、非常に具体的で美しかった。水の観想がふたつあることから考えても、仏教では「水」を特に重要としているのかもしれないと思った。そういえば、蓮も水に生えるから、もしかしたら関係あるだろうか。かと思うと、人の死体なども、瞑想の対象となるなど、美醜の両極が共存しているようで面白いと思う。**

水はたしかに重要ですね。極楽浄土の観想では、水の豊かな大地というイメージが基本です。極楽浄土の蓮池も、その水と関係あります。ユングは『観経』のこの部分を重視して、水こそペルソナであり、そこにわれわれの「自己」が出現するととらえています。ユングの解釈にはかなり無理があるのですが、水に注目した点はするどいと思います。美と醜はたしかに両極端の概念ですが、宗教美術では両者の区分は必ずしも明確ではありません。私の木曜日の授業は「エロスとグロテスクの仏教美術」というテーマなのですが、そこではしばしば美しいものがグロテスクなものに転換したり、その逆があったりします。宗教美術は非日常的な要素を含むことが多いのですが、美もグロテスクも、非日常的なものである点は共通しています。

**トヨクにはいろいろな説法や物語があり、それを図にしてあって、当時の仏教の教えを凝縮してあると感じた。白骨は不浄なものとは限らないという概念が興味深かった。**

トヨクの面白い点は、後世の浄土図（観経変）と同じテーマを扱いながら、僧侶による観想図が多く見られる点です。観仏經典は僧侶に観想を説くというのが基本的な内容なのですが、『観経』は偉提希夫人が観想することになっています。その中間的な存在として、僧侶による浄土の観想があ

ることが予想されますが、まさにそれが壁画として残っているのです。『スマーガダー・アヴァダーナ』という説話にもとづいた絵は、観仏經典のひとつ『観仏三昧海經』と関連があるといわれています。これについては私もよく知らないのですが、時間があれば調べておきます。

仏が阿難と偉提希に語った観想法についてですが、さまざまなイメージを使うことに驚きました。現代の禅やその他の宗教的な瞑想も、このような手法を使うのでしょうか。

一言で「瞑想」といっても、その内容はさまざまです。日本では禅のイメージが強いので、瞑想す

るのは「無念無想」といって、何も対象を持たないような瞑想が一般的と思われるようです。しかし、これはむしろ特殊な瞑想で、インド仏教やチベット仏教の瞑想はもっとクリエイティブです。とくに、仏のイメージを生み出す瞑想法は、観仏や見仏と呼ばれ、長い伝統があります。仏像が誕生した背景にも、このような実践法があったといわれています。三十二相八十種好という仏の身体的な特徴が、はじめに瞑想の中で重視され、それが作品に表されるようになったと考えられるからです。密教でも瞑想の中で仏を生み出す実践が重視されますが、これは観仏の伝統とは少し違うようです。

#### 4. 日本における浄土教の歴史①

智光は夢の中で頼光に浄土を見せてもらったということを、当時の他の人たちはどのくらい信じていたのでしょうか。

おそらく、聞けばそのまま信じたでしょう。当時の人々にとっては、何ら不思議ではなかったと思います。夢の中というのもポイントで、古来、夢とは真実を告げる場であり、神や仏と出会う場であったからです。現実よりもはるかに重要な出来事が起こったり、メッセージが伝えられたりします。なお、智光のこの物語は、おそらく後世の創作と考えられています。元興寺という南都の重要な寺院でも、すでに浄土教の信仰が浸透し、三論宗の有名な学僧だった智光自身にも浄土教関係の著作（『無量寿經論釈』、ただし散逸し、断片が他の文献に散見されるのみ）があることから、そのようなエピソードが作られたのでしょう。

初期の浄土教が藤原氏と強い結びつきがあったことに、とくに関心を持ちました。のちに道長や頼道も浄土教を深く信仰しますが、逆に、たまたま藤原氏が信仰したからこそ、浄土教が発展できたんだらうと思いました。

たしかに、そのように考えると、自然な流れのよ

うな感じがしますが、実際は、奈良時代の浄土教と平安時代の浄土教とは、直接結びつかないようです。平安時代の浄土教は、比叡山（ひゑ）の天台宗がその母胎で、奈良時代のいわゆる南都六宗とは大きな隔りがあります。もちろん、天台宗がまったく南都六宗と無縁であったわけではなく、つねに交渉を持っていたし、浄土教に関する知識も、南都の学僧たちと共有する部分もあったでしょうが、実際の行法や思想の体系は天台独自のものです。それは天台というよりも、中国の五台山で行われていた独特の要素を多分に含んでいたようです。なお、道長は浄土教と結びつけられて語られることが多いのですが、他にも、法華經信仰、弥勒信仰、金峯山信仰（修験）など、さまざまな信仰を持っていました。これは当時の平安貴族の特色でもあり、矛盾せずに受け入れられたようです。

天寿国と極楽浄土は同じ世界ということでもいいのだろうか。聖徳太子の頃の仏教は、浄土教とは別系統の仏教だと思っていたけれど。

別系統です。天寿国がどのようなものであったかは、いろいろな説がありますが、阿弥陀の極楽浄土とは異なることはたしかです。聖徳太子の時代

にも、浄土という観念があったことが確認できるという程度です。ただし、聖徳太子が派遣した遣隋使が、『無量寿経』を日本に初めてもたらしていることから、すでにこの時代、基本的な浄土教の典籍が日本に伝わっていたこともわかっています。聖徳太子が表した有名な三経義疏は、法華経、勝鬘経、維摩経の三経で、いずれも浄土教関係ではありません。

仏教ではとくに智の象徴として「光」を使うのは、十二因縁の「無明」にも見られるだろう。日本の「文明開化」も灯（街灯や電灯）の出現によったと以前授業で聞いた。しかし、それによって私たちは、今日の授業にもあったが、完全な暗黒の世界を想像しにくくなってしまった。

「無明」という言葉は、まさに「灯火がない状態」を意味します。インドでは vidyā が「智」を表すことばとして最も一般的ですが、灯という意味でも用いられます。vidyā は「知る」を意味する動詞√vid から作られた名詞で、本来の意味が「智慧」です。そこから「知らしめるもの」すなわち「灯」になります。古代インドの宗教文献「ヴェーダ」も同じ語から派生した言葉です。これを占有していたのが、祭祀階級、いわゆるバラモンで、社会の最上階に位置します。インドでは智は力であり、権力にもなります。

常行三昧ですが、回る方向は決まっていたりするのでしょうか。トランス状態に陥るためというほかに、円を描くように回るという行動自体に、何か意味がないだろうかと思いました。このお話を聞いているときに、なぜか思い浮かんだのが、四国遍路だったのですが、これも右回りですね。

おもしろい指摘ですね。常行三昧は基本的に右回りだと思います。『法然上人絵伝』などに描かれている常行三昧でも、授業で紹介した写真でも、いずれも右回りに回っています。おそらく、右回りはインドからの伝統で、右を吉祥とする考えにもとづいています。インドでは敬意を表すために、相手の周りを右回りに回る習慣があったり、ストゥーパや寺院の周りを回るときにも右回りが原則

です。回転運動によってトランスに入るのは、シャーマンが行ったり、神秘主義的な宗教実践としてもみられます。目が回るでしょうが、それがいいのでしょうか。四国遍路はたしかに右回りです。これも仏教としては当然なのでしょう。ただし、四国遍路は逆順に回る方法もあり、この場合、左回りになります。これは、通常の右回りよりもはるかに難しいらしく、何度も右回りをした人が挑戦するようなものだそうです（「逆打ち」といいます）。

先週の講義後、瞑想に関する一般向けの宗教書でない簡単なものを読みました。日常生活の中で行うさまざまな方法が書かれていました。歩きながら何かを見つめつつ行うものや、人の背中に意識を集中するもの、イメージをひたすらふくらませるもの等。インドやチベットの仏教には、こういうものも含まれているのでしょうか。

仏教でも瞑想にはいろいろな方法があります。観仏は「イメージをふくらませる」方の実践でしょう。これに対し、禅では「無念無想」というように、イメージを作ろうとする意識を押さえる方向で行います。身体的な動作を伴うものもあれば、動きを制止するものもあります。体の姿勢とともに呼吸法が大事であることは、ヨーガでもよく知られています（ヨーガはインドの瞑想の基本です）。私は瞑想や観想に関する文献をよく扱うのですが、自分自身ではあまりそのような実践には興味がありません。実際にやってみると説得力があるとは思いますが…。せっかく本を読んだのでしたら、そのうち体験を教えてください。

天台宗というと、天台座主に代表されるような政治との深い関わりがあるように思われますが、初期の天台宗は政治とは関係があったのでしょうか。三昧という概念を俗世に住む政治家に理解できるとはどうい思えませんが、彼らの助力なしで寺院組織を運営していくことは難しかったと思います。

平安時代の仏教は、基本的にすべて政治と何らかの関わりを持っています。そもそも、僧侶となる



ためには、国家の許可が必要でした（これは奈良時代でも同様です）。一種の国家公務員です（第一種国家公務員のことではありません）。天台は当初は政治との結びつきをなかなか得られずに苦労しました。とくに、開祖の最澄が空海に後れを取ったため、真言宗の後塵を拝することが多かったようです。天台宗が権力と結びつくことに成功したのは、先週も紹介した良源の時代です。彼は天台宗の中興の祖とも呼ばれ、その後の繁栄の基盤を作りました。良源の弟子の源信によって浄土教が貴族の間に浸透したのも、良源による地ならしのようなものがあったからでしょう。

「止観」の意味がよくわかりません。「摩訶止観」の意味もです。『観経』とどのような関係ですか。派生したのですか。なぜ「止」という文字を用いているのですか。

「止観」は天台で重視される用語で、「摩訶止観」は「大いなる止観」を意味し、天台宗の基本文献の名前です（岩波文庫に和訳があります）。「止観」は「止」と「観」に分かれ、「止」は心のはたらきを鎮めることを意味し、「観」は正しく観察することです。この両者が瞑想の基本となるからです。「止」は体の動きを止めるのではなく（それも必要ですが）、心の作用を止めることです。ヨーガの基本も同様です。

## 5. 日本における浄土教の歴史②

「悉有仏性」いい言葉だと思った。山や川、草木といった自然なものにも仏が含まれていると知り、さらに深いと思った。

たしかに、すべてのものに仏が含まれているというのは、すばらしい考え方もかもしれません。だれもがすばらしい個性を持っているという、現代的な考え方に通じるものもそこにあります。しかし、一方では、このような考え方が危険な要素も含んでいることにも注意する必要があります。すべてのものが仏であるならば、われわれはそもそも修行をする必要がありません。仏教の基本には、悟りを求めて努力するという考え方がありますが、それが根底から覆されることになるのです。実際、浄土教で主流となる「念仏を唱えれば往生できる」という考え方も、それと同じです。また、すべてが仏であるというのは、すべてに個性がないというとらえ方もできます。そこから、個よりも全体を重視する考え方も現れます。なお、「悉有仏性」は「あらゆるものは仏性を持つ」ということなのですが、インド的な表現として、「仏性を持つ」というのは「仏である」ということと同義です。仏となる可能性を持っているのではなく、すでに仏そのものであるという意味になります。

「仏を含む」と言った場合、草木のような自然のさまざまなものに、何か靈魂のようなものが含まれているようなイメージで、いわゆる「アニミズム」に通じるものを感じますが、インドではそのようなイメージではありません。ここにも、インドと日本のとらえ方の違いがあるでしょう。

親鸞は他力本願を説いていたと思ったのですが、「自力」ということを、彼は批判的にとらえていたのでしょうか。自力本願というのは、大乘仏教の思想と似ているイメージがあるんですが、やはり違うものでしょうか。

「他力本願」や「自力本願」は、浄土宗や浄土真宗の看板のような言葉ですが、おそらく法然や親鸞の著作には含まれないのではないかと思います（確認はしていませんが）。「他力」「自力」はあります。この二つのとらえかたは法然と親鸞では異なり、法然では他力よりも自力の方が仏教本来のあり方には近いという前提のもと、末法という状況では、他力しかあり得ないという結論が導かれます。しかし、親鸞は「信」を第一義にしますので、両者には優劣はなく、むしろ、徹底した他力を求めることが、何よりも重要になります。実

際、われわれの努力に対して、まったく価値を認めない他力の思想は、自力以上に困難だと思えます。

『往生要集』などの仏書を書く際にいろいろな仏典に典拠を求めなければいけなかったのは、やはり保守的に思想を守るためだろうか。

保守的であるのではなく、仏教の分野でおよそあらゆる著作をする場合、すべての根拠は経典にあるということです。基本的に、僧侶が著作するのは、自分のオリジナルな言葉でオリジナルな思想を示すのではなく、仏典に説かれた言葉を手がかりに、釈迦の本当の考え方を示すことです。現代の思想や哲学の文献とはまったく異なります。典拠となるのは仏典はもちろんですが、歴史上の高僧たちの著作もあります。日本仏教の場合、中国の高僧たちがこれに当たり、浄土教では善導や曇鸞などがあげられます。このような著述の姿勢は、日本に限られたわけではなく、すでにインドでもそうですし、中国やチベットでも同様です。そのために、チベットのお坊さんは、小さいころから仏典の暗記にエネルギーをそそいでいます。

たしかに浄土のイメージは、ヨーロッパにその起源があるわけではないかもしれませんが、例えば庭こそが楽園であると考えれば、洋の東西を問わない、人の持つ深層心理？なのかもしれません。ギリシャ神話と日本の神話に共通点があるように、人である以上、共通するかも。龍樹は、別の授業でなりましたが、仏教が一大哲学であるかのような論理的な著書を読みましたが、そこで注釈書で  $A=B$  ならとか、 $A$  が  $B$  でないならと、今日の授業のような説明をしてました。

何かを説明するときに、どの範囲にまで広げるかは、おそらくそれぞれの分野で異なるでしょう。たとえば、ユングの心理学では、そのような範囲を最も広くとります。深層心理という考え方はその典型で、どんな民族でも、どんな文化でも、人間である以上、共通するものがあるという考え方に立ちます。それに対して、歴史学のような分野では、共通するものがあつたとしても、その背景

に、歴史的に実証できる事実がない限り、安易に結びつけることは許されません。どちらが正しいというよりも、どちらが納得できるかという問題です。龍樹の考え方というか、論証方法は「四句分別」（テトラレンマ）と呼ばれます。全体を二つの領域にわけ、はじめに二つをそれぞれ別に否定し、つぎに二つを合わせたものを否定し、最後に二つを合わせたもの以外を否定します（否定が基本です）。龍樹のどの著作を読まれたかわかりませんが、代表作「中論」などに、このような論証の記述が多数現れます

講義中に少し大師堂の話が出てきていましたが、夏休みに行ってきた四国遍路では、まあ当然なのですが、大師堂には空海がまつられていました。しかし、大師堂とは別に、かならず十一面観音や千手観音やら、さまざまな観音、如来がまつられていました。これも今日の授業と関係するのでしょうか。

四国遍路は前期の空間論で少し扱いましたが、後期はおそらくふれることはないと思います。四国八十八箇所は弘法大師信仰にもとづく日本の代表的な巡礼です。そのため、八八の寺院のほとんどは真言宗の寺院ですが、真言宗という宗教そのものが重層的で、大師信仰も観音信仰もそなえています。平安時代後期に真言宗は浄土教の影響を強く受けたため、本尊としてまつる仏も阿弥陀如来が相当数に上ると思います。観音の霊場としては西国三十三箇所が有名です。ここもかなりが真言宗の寺院です。もともと観音信仰は奈良時代の仏教で流行し、その時代の仏教は古密教と呼ばれることもあります。奈良時代の仏教は奈良の南都六宗が中心ですが、平安から鎌倉にかけては、これらの南都の仏教も真言密教化します。なかなか複雑ですね。

私たちは「鎌倉新仏教」と学んだが、黒田氏が言うように、必ずしも旧仏教が衰退し、あらたに出現したわけではなく、顕密の力はまだ強大だったのだろう。このあたりの学習は高校の日本史レベルでは誤解が生じえるかもしれない。（すべての

人が仏であるとは、ありがたいことだが、少々樂觀的であるような気もする)。今日の講義と直接の関係はないが、先日、京都知恩院で、鎌倉時代の快慶作と思われる一木造りの仏像が発見されたと新聞で見た。その根拠となるのが、技巧の特徴が快慶の他作品と一致するからだという。快慶の作品を他人がまねたとは考えられないのだろうか。高校の日本史で学ぶ仏教史は、おそらくかなり遅れています。顕密体制論などという言葉はもちろん出てきませんし、その片鱗も見られないでしょう。黒田氏の文章は今回コピーを配布する予定ですが、おそらく「目からウロコが落ちる」ような内容です。高校の日本史の基本にあるのが、江戸、もしくは明治以降の宗派ごとの宗教の歴史で、平安や鎌倉の仏教を総体としてとらえたり、政治史、社会経済史と結びつけたりするような発想にはないからです。天台系の新仏教ばかりではなく、南都の新しい動きについても、顕密体制論は有効で、叡尊や忍性、あるいは明恵なども、「旧仏教の改革」というとらえ方に再考を促しています。快慶の作品については、私もニュースで見ました。特定の仏師の真作かどうかは、いろいろな方法で確認されたでしょう。技法ももちろんですが、その仏像の伝来と仏師の経歴とが合致する必要もあります。技法や様式については、同一工房での同時代の作であれば、判断は難しいでしょうが、後世の模刻は区別できるでしょう。模倣して作るというのは、口で言うほどは簡単ではありません。

空也上人像は、造型としては非常に斬新、ユニークに思える。口の前の六体の阿弥陀のイメージなど、他に類がないのでは。

空也像は歴史の教科書にもよく登場するので、ご存じの方も多いでしょう。空也自身は平安中期から後期にかけての人物ですが、作品自体は、鎌倉初期です。運慶の息子のひとり康勝作とされています。鎌倉の写実主義的な作風がよく現れた作品です。「口の前の六体の阿弥陀」はたしかに類例がないでしょうが、これも「念仏を唱えれば、それがそのまま阿弥陀の姿となった」という伝承にもとづくものです。胸に金の小さな鼓を懸け、それを右手に持った撞木で叩く姿や、左手に持った鹿の角を付けた杖は、遊行の聖のイメージにふさわしいものでしょう。このような姿は、のちに時宗の一遍にも現れます。

**道長の法成寺や、浄瑠璃寺の阿弥陀はなぜ九体も必要なのですか。**

九品往生に対応すると言われます。浄瑠璃時の阿弥陀については、最近の研究として以下のものがあります。

大宮康男 1996 「浄瑠璃寺九体阿弥陀像造立考」『佛教芸術』224: 33-55。

富島義幸 2005 「九体阿弥陀堂と常行堂：尊勝寺阿弥陀堂の復元と位置づけをめぐる」『佛教芸術』283: 9-39。

## 6. 高僧たちの物語と絵巻：法然、親鸞、蓮如

法然が東大寺の儀式をしている場面で、曼荼羅のようなものを置いてあったと思うのですが、法然はそのようなものを用いていたのでしょうか。

よく気がつきました。法然の前に置かれていたのは、今回取り上げる（本当は先週のはずでしたが）當麻曼荼羅です。さらにそのむかって左には、中国浄土教の高僧図が懸けてあります。曇鸞や善導などです。法然上人絵伝のこの場面は、曼荼羅

を用いた儀式が描かれているということで、私も以前から気になってます。法然は當麻曼荼羅や高僧図を前に、どのような法要をしていたのでしょうか。そもそも、當麻曼荼羅の存在は、法然の時代にはほとんど知られていなかったはずですが。法然の弟子の證空が、當麻寺に参拝し、善導の『観経疏』と対応することを発見した後に、證空の開いた西山派で當麻曼荼羅が重要となります。そう

すると、この場面は後世のフィクションということになります。南都の中心寺院の東大寺で、南都の僧兵に囲まれ、寸分の間も見せずに見事に法会を勤め、教えを説いたというのが、絵巻の物語なのですが、実際は、絵巻が制作された当時の、西山派の法会の様子を描いたのでしょうか。なお、高僧図はこれとよく似た宋代の絵が現存しています。昨年、奈良博で開催された重源展に出品されていました。

**絵巻で聖徳太子が登場するのがおもしろい。セオリードと仏や如来が登場しそうなもののに。当時、聖徳太子も一種、神格化されていたのであろうか。**

神格化されていたようです。一般にはあまり知られていませんが、浄土真宗には聖徳太子に対する信仰が重要な位置を占めています。熱烈な聖徳太子信仰は、開祖の親鸞自身が持っていたようで、親鸞の著した和讃の中にも、聖徳太子をたたえるものが含まれています。真宗寺院では聖徳太子を本堂の中に祀ることが一般的で、中世以降の聖徳太子像は、ほとんどが真宗寺院に伝えられたものです。その場合、昔のお札にあったようなひげの生えた肖像画ではなく、美頭良を結び、柄香炉を持った童子の姿をした聖徳太子像です。蓮如の絵伝にも聖徳太子が出てくるのは、親鸞の正統な後継者であることも意識されているのでしょう。

**相承略系譜をもとに、知っている僧のグラフを作ると、1000-1100 年代前半が空白となりました。このあいだ、僧に人物がいなかったのか、あるいは私が知らないだけなのか。鎌倉仏教出現のひとつの参考となることかもしれません。**

漠然としたものですが、私も同じような印象を持っていました。往生要集を著した源信が、意外に早い時代で、それから平安末までは、すくなくとも教科書に出てくるような高僧はほとんどいないようです。時代としては、摂関政治の終わりから院政期にかけてになります。この時代に僧侶がいなかったはずはなく、天台でも真言でも数々の高僧たちが輩出していたはずですが、ただその活動内

容が、朝廷や貴族の加持祈祷をもっぱらとし、改革者のような僧侶がいなかったからでしょうか。たとえば、真言宗に目を向けると、小野流と広沢流というふたつの流れが形成され、その中で野沢十二流というような分派の形成が進んだ時代です。それは、密教儀礼の整備と体系化の時代ととらえることができます。真言宗にとって、空海によってもたらされた密教が、ようやく日本の政治や社会に適合することができるようになった時代であり、充実期でもあったわけです。日本の仏教史全体から考えても、けっしてそれは不毛な時代ではなく、むしろ、さまざまな仏教の文化を生み出した豊穰な時代でもあったはずですが。たとえば、仏教美術に限っても、院政期は仏画の黄金時代でもあり、その一方で多くの絵巻物を生みます。彫刻では定朝様と呼ばれる荘重で充実感のある仏像が、たくさん作られています。歴史を大きくとらえると、変革の時期と維持発展の時期があり、この時代はちょうど後者に当たるのかもしれませんが。歴史の教科書では、変革の時代に焦点を当てることが多いため、どうしても伝統の維持を中心とした時代は、影が薄くなるのではないのでしょうか。

**法然上人絵伝を見て、法然のさまざまなエピソードが楽しめた。とくに真夜中に読書をする際、法然の目が光る場面などは、作者はそう思ってなかったと思うが、ユーモアさえ感じられて、法然の起こす奇跡が大いに現れているように思えた。**

法然上人絵伝はおもしろいです。とくに、前半にあるさまざまな奇跡の物語は、旧約聖書も圧倒するような、荒唐無稽なエピソード続出です。このような奇跡譚は、後世の親鸞や蓮如の絵伝にも影響を与えたのではないかと思います。『法然上人絵伝』と同じ鎌倉時代に成立した高僧絵伝には、このほかに『一遍上人聖絵』が有名です。これもずいぶん大きな絵巻ですが、法然上人絵伝に比べると、奇瑞などが控えめで、むしろ史実が淡々と描かれているような印象を受けます（もちろん、まったくないわけではありませんが）。画風も宋代絵画の自然描写（岩山や松の木、砂浜など）が顕著で、大和絵風の法然とはまったく異なります。

高僧絵巻としては『一遍聖絵』のほうが研究が進んでいるようですが、いずれの作品でも、絵も楽しめておもしろい研究分野だと思います。

法然の絵巻の中で出てきた仏や神などの顔を直接的に描かない思想は、戦時中に庶民が天皇の顔を直接見ずにあがめるような風習にもつながっているのかもしれないと感じた。あと、絵巻の中に象が出てきたが、象は日本的なイメージではなかったのも、意外な印象を受けた。

神や仏の顔を直接描かないという問題は、美術史でもしばしば取り上げられます。最近、『春日大社験記絵』をおもに扱って、この問題をとりあげた研究が出版されました。

山本陽子 2006 『絵巻における神と天皇の表現見えぬように描く』中央公論美術出版。

比較文化の研究室に入れてありますので、関心があれば読んでみてください。私自身もこの問題は、聖なるものはいかにして表現されるかという点で、関心を持っています。何らかの法則性があり、そこに文化の違いが現れるのではないかと思います。日本の絵画の中の動物表現もおもしろいですね。有名な『鳥獣人物戯画』にも、たくさん動物が出てきて、その中には象も獅子も犀も麒麟も貘（バク）もいます（よく知られたカエルとウサギの相撲とかとは別の巻です）。木曜の私の授業で取り上げている『地獄草紙』では、怪獣のような象が出てきます。仏教美術としては、象が普賢、獅子が文殊の乗り物となりますので、作品数も相当にのびります。しかし、象と獅子とでは、その写実性に際だった違いがあるそうです（日本史の卒業生で、金沢美大の大学院に進学した方が修士論文でこの問題を取り上げ、教えてもらいました）。

平安仏教では即身成仏という考え方で、最澄空海も生き仏としてまつているが、浄土教では茶毘にするという考え方はどこから生じてきたのでしょうか。

空海はたしかに入定伝説があり、高野山の奥の院で、その身を保ったまま入定（瞑想に入っている

こと）しているという信仰があります。これは大師信仰の基本で、高野山を弥勒の浄土と見なすことや、四国八十八箇所の巡礼などにもつながっていきます。最澄はあまりそのような発展はありませんので、茶毘に付されたのではないでしょう（手許に資料がないので、私もよくわかりません）。平安時代や鎌倉時代の葬送の方法としては、おそらく土葬、あるいは野辺に放置というのが一般的なので、茶毘というのは高僧だからこそ、行えたのではないかと思います。あまり自信はありません。日本における葬送の歴史などを調べてみるとわかるのではないのでしょうか。

「法然上人絵伝」の、法然の死期が迫っていることを嘆き悲しむ僧たちの表情が、ひとりひとりちゃんと違って、その丁寧さと力の入れ方に驚いた。顔なんて適当だと思っていたが、場面によって少しずつ異なり、記号的というのは間違いだったとわかった。

重要な場面では、やはり絵師は注意して描いているでしょう。上にも書いた『一遍上人聖絵』でも、臨終の場面は迫力があります。ただし、いずれも画家がオリジナルな表現を求めて、さまざまな形態を生み出したわけではないようです。われわれにとって、絵画は画家が写実的に描くのが当たり前のような気がしますが、絵画の長い歴史の中で、これはむしろごく最近のことです。それ以前は、すでにあつた絵を手本にして、それを再現することにエネルギーを注ぎました。既存の絵画からの素材を集成した一種のコラージュのような性格が顕著だったのです。臨終の場面であれば、おそらく釈迦の涅槃図あたりが、格好のお手本だったでしょう。

なぜ、親鸞の絵伝はワンパターンなのに、蓮如の絵伝は多種多様なのでしょうか。やっぱり隠棲した親鸞にはゆかりの寺というものが少ないからでしょうか。

親鸞にもゆかりの寺がたくさんあります。とくに関東地方には多いようで、そのあたりを巡礼するツアーもあります。親鸞と蓮如で絵伝のヴァリエ

ーションに違いがあるのは、それぞれの制作年代の違いと、絵伝をどのように用いたかという違いによるのではないかと思います。あるいは、絵伝を用いて行われる絵解きが、どの程度の広がりを持っていたかによるでしょう。全国規模で同じ方法で行われたのが親鸞絵伝で、それに対して、地方ごと、あるいは個々の寺院で独自の方法で行われたのが蓮如の絵伝のようです。もっとも、蓮如の絵伝も重要なシーンは共通なので、それに少しずつ変化を与えながら伝播したとも思われます。流布した時代の本山と地方寺院の関係が、両者で異なっていたのかもしれませんが。

**親鸞の存在について、蓮如がその存在を証明しなければ、その存在すら明らかにならなかったかも**

しれないと聞いたことがあります。ということは、よほど自分のことについて記録を残さなかったのかと思ったら、絵伝はあったみたいですが。やはり、絵伝はあっても、その人が実在の人物かどうかは証明できないのでしょうか。

親鸞が実在したかどうかは、おそらくそれほど問題にされなかったと思います。蓮如が現れる前は、浄土真宗の勢力は微々たるもので、蓮如によって初めて全国規模で信者を集めることに成功したということでしょう。蓮如によって、親鸞の教えがようやく広まったのです。蓮如自身が新しい教えを広めたのではなく、宗派の拡大に成功したこと、とくに一般大衆への浄土信仰の浸透に功績があったことで、蓮如は浄土真宗においてかけがえのない人物となったのです。

## 7. 浄土変相図から當麻曼荼羅へ

中将姫の絵巻を見て、女の人も仏教の勉強をしていたんだなと思って、少し意外でした。よく考えたら当然なのかもしれないけど、今まで男の人ばかりが登場していたので。

たしかに、男の人ばかりでしたね。日本に仏教が伝わった当初から、女性も何らかの形で仏教と関わりを持っていたはずですが、あまり表には出てきません。有名な僧侶がいずれも男性だったからでしょう。しかし、尼僧の集団もいたはずなので、女性に対する視点が欠けていたのでしょう。女性と仏教に対する関心は、この20年ほどの間で、フェミニズムや女性史の視点から、ずいぶん高まってきたようです。平安時代における女性と仏教という点では、法華経信仰が最も重要でしょう。この経典の中に、女性の救済を全面に出した部分があるからです。それまでの仏教では、女性は女性であるというだけで、悟りからは遠い存在となっていました。もともと法華経信仰は平安時代の仏教の最も重要なものですが、とくに貴族の女性たちの信仰の中心となっています。浄土教への信仰も女性と関係が深かったと思います。主人公が

偉提希夫人という女性であることが大きかったでしょう。厳しい修行を必要としないことも女性にとっては大きなメリットです。中将姫自身は、説話の中の人物で、実在はしないようです。

**曼荼羅は高校の日本史では主に密教をあつかっていたので、今回のような浄土教の変相図は、これまでの複雑なイメージと違い、奥行きのある立体的な構造だと感じた。**

曼荼羅は本来、密教のもので正しいです。本来の密教の曼荼羅に、奥行きがないというのもそのとおりです。少なくともインドやチベットではそうです。中国でも同様でしょう。敦煌の浄土図は「観経変相図」とは呼ばれても、當麻曼荼羅とは呼ばれませんでした。日本の仏教美術の中にはマンドラ（曼荼羅）と呼ばれるものがたくさんありますが、そのほとんどが、日本独自の仏画で、インド以来の密教の曼荼羅とは異なります。日本では仏が複数現れる絵画であれば、簡単にマンドラと呼んだようです。浄土教の當麻曼荼羅などもその一つです。北陸には有名な立山曼荼羅がありま

すが、これは修験の曼荼羅で、その背景には名所絵や地獄図、来迎図、祭礼図などの要素が混在しています。曼荼羅は私の専門なので、昨年度の仏教学特殊講義は 1 年間かけていろいろな曼荼羅を見ました。そのうち、日本における曼荼羅の変容については、文章にまとめて発表しています（『点と線』第 50 号）。HP でも公開していますので、関心がある方はご覧下さい。

たしかに密教の曼荼羅と浄土教の曼荼羅とは、感じが異なるように思った。當麻寺の當麻曼荼羅の構成を見ると、とても複雑なものなんだという感じがして、作成する際、どういうものを参考にしていくのか疑問に思った。

密教の曼荼羅は金剛界曼荼羅とか胎藏界曼荼羅とかが基本です。上下左右がシンメトリーであるのが、一見してわかります。密教では別尊曼荼羅というグループが日本にありますが、その多くもこの 2 種の曼荼羅、とくに金剛界の形を踏襲しています。これに対し、浄土教の曼荼羅は、基本的に浄土図です。その形式は、すでに授業で取り上げたように、敦煌などに見られる浄土図（観經变相図）に由来します。おそらく、中原、すなわち長安あたりでもさかんに作られたのですが、現在では残っていません。當麻曼荼羅の典拠となるのは、『観經』そのものではなく、善導による『観經』への注釈書『観經疏』です。日本では證空がそれを「発見」し、その後、證空が開いた西山派において當麻曼荼羅は重要な位置を占めるようになります。なお、當麻曼荼羅に限らず、このような仏画を描くときには、すでに存在している作品を参考に描きます。典拠となる文献をいちいち参照して、内容を理解して描くわけではありません。

宝樹というものは、極楽浄土図の中では、どのような役割があるのでしょうか。

宝樹は『観經』の十三觀のなかのひとつとして、詳しく説明されています。十三觀の前半は極楽浄土の景観を瞑想することに重点が置かれていますが、その中で、水や地面と並んで、樹木が重要な

要素になっているようです。七宝でできているとか、枝には宮殿がたわわしているとか、共鳴鳥という鳥がとまって鳴いているとか、葉っぱが風にそよいでいつも妙なる音を描かせるとか、視覚のみならず、聴覚などにも働きかけるものであることがわかります。でも、こんな樹木があっても、最初はすばらしいと思うかもしれませんが、すぐに飽きてしまうような気がするの、私だけでしょうか。

曼荼羅の構図は形式的には同じものだけれど、遠近法を使うことで、だいぶ印象が異なってくると思った。個人的には三尊段がより近くに描かれる方がありがたい気がする。

はじめに紹介した浄土図の方のことと思いますが、同じように描いているようでも、視点の置き方や、画面の構成で、全体の雰囲気はずいぶん異なったものになります。並べてみると、さらによくわかるでしょう。近い方がありがたいというものわかりませんが、全体を鳥瞰的に描いた方が、浄土の壮大さがわかるということもあるのではないのでしょうか。

當麻曼荼羅縁起に「化尼」というのがでてきました。「化尼」とは今回初めてお目にかかった言葉です。手助けをした後の昇天図を見ると、菩薩などが化身したのでしょうか。

『當麻曼荼羅縁起絵巻』の詞書によると、化尼は「西方極楽の教主」すなわち阿弥陀如来で、當麻曼荼羅を一夜のうちに織り上げた化女は、その左脇侍である観音と説明されています。當麻寺の言い伝えでは、當麻曼荼羅は中将姫が一夜のうちに蓮糸で織り上げたことになっていますが、この絵巻では蓮糸の準備から化尼がかかわり、国家事業のような形で作業が進められ、織り上げたのも中将姫ではなく、化女です。阿弥陀が女性の姿をとって現れるのは、特異な感じがします。中将姫が出家した寺に現れるには、男性ではだめだったのかもしれませんが。観音が女性の化身となるのは、今昔物語集などでもときどきあるのですが…。『當麻曼荼羅縁起絵巻』については中公の「続

日本の絵巻シリーズ」所収の小松茂美氏による解説が詳しいです。簡単な説明は、昨年度の「大絵

巻展」の図録にも掲載されています。

## 8. 来迎図と迎接の阿弥陀

なぜ人目に普段は触れないような胎内にまで、金箔を貼るのだろう。虫食い対策であれば、べんがらを塗るだけでよいんじゃないか。何かそれ以外にも意図があったのだろうか。

見仏が比較的日常的なもので、観仏ほどの修行が必要でないのなら、観仏はとくに頑張らなくてもよいのではと思う。もしかすると観仏の方がレベルが高いのか。

「残されたもの（生者）のため」とは、予行演習ということなんだろうか、それとも死にゆくものと同一体験をするということだろうか。

平等院鳳凰堂の阿弥陀如来の胎内に金が塗ってあるのは、密教的な思想がその背景にあると、参考にした本に書いてありました。具体的にどのような思想であるかは、鳳凰堂を取り上げるまでに調べておきます。胎内には真言が表面に書かれた蓮台もありました。これも密教と関係があるそうです。平等院鳳凰堂といえば、浄土教の代表的な寺院として知られていますが、最近の研究では、密教の要素がかなり大きかったことが指摘されています。同じようなことが、岩手の中尊寺金色堂でもあるようで、従来の浄土教の美術のわくには、これらの建造物は収まらないようです。観仏と見仏の違いは、能動的、受動的という言葉で説明しました。見仏は影向という用語とも関係し、日常的な空間に突如として仏が出現するというイメージだと思います。それを見ることが出来るのは、一種の霊能力者で、誰でも可能ではないでしょう。それに対し、観仏は、トレーニングを積むことで、イメージを生み出す能力を身につけるという感じでしょうか。プロのお坊さんがせっせと行っていた実践です。「生者のための画像」という説明は漠然としていますね。今回、二十五三昧講を取り上げ、源信たちがどのように臨終行儀をとらえて

いたかを、考えてみたいと思います。少なくとも、臨終間際の人には、阿弥陀の姿の絵が横に置いてあっても、あまり助けにはならないでしょうし、阿弥陀の姿そのものもきちんと見ることはできないようです。

源信は下品で往生したのですね。宗教者だからといって、上品で往生するわけではないのでしょうか。親鸞は自分が極楽浄土に往生するのは間違いないと確信していたようですが。

配付した資料のように、源信の往生の様子が詳しく伝えられているのは、やはり、本来であれば上品で往生しそうな高德の僧侶であるにもかかわらず、下品であったのが意外だったのでしょうか。下品で往生したのが事実かどうかはわかりませんが、そのような伝承が生まれた背景は気になります。往生伝にはさまざまなものがありますし、法然上人絵巻などにも多くの往生者が描かれています。その内容を調べると、当時の人々の浄土や往生に関する「共同幻想」のようなものが浮かび上がってくるでしょう。親鸞は往生するとかしないとかいうレベルを超越していた人物です。そのため、浄土真宗では来迎や往生は問題にしません。それを突き抜けたところで、阿弥陀を信仰していたのです。

当時の人々にとっては、「仏」は今の私たちより、より身近な存在だったのだろう。でも、影向で好まれたのはなぜ普賢菩薩や文殊菩薩だったのだろうか。阿弥陀如来はおそれおおいからだろうか。たしかに、当時の人々にとっての仏は、われわれよりもはるかにリアルだったでしょう。だから、臨終の場に来迎したり、ときどき影向してきたのでしょう。それは仏像についても当てはまること



で、われわれはお寺や美術館で仏像を見ても、芸術品とか彫刻とか思うだけですが、当時の人々には「生きた存在」だったはずです。それだから、さまざまな仏像にまつわる伝説が生まれたのです。影響する仏が誰であるかは、そのときの仏教のあり方に関係するでしょう。文殊が影響するのは、中国の文殊信仰が背景にあり、そこでは文殊は一種の来訪者として行者などの前に姿を表します。渡海文殊という形式の文殊像が流行し、そこでは文殊は獅子にのって海を渡っています。普賢は『法華経』信仰が背景にあります。その中の普賢に関する章では、普賢が四天王や羅刹女などを伴って、法華経信者のところに姿を表すことがはっきり説かれています。それと同時に、これらの菩薩に対する信仰は、釈迦信仰の裏返しと見ることもできます。釈迦がこの世に現れたのはずっと昔のことで、涅槃の後には仏にいない時代が続きます。それは、弥勒の出現まで待たなければならないのですが、五十六億七千万年もあります。その間にわれわれを救ってくれるのは、仏ではなく菩薩で、文殊と普賢はその代表です。弥勒信仰も、釈迦信仰の裏返しと見ることもできます。浄土教信仰は、そのような菩薩を中心とした釈迦補完の発想を切り替えて、阿弥陀の救済ですべてを解決しようとしたのでしょう。もっとも、浄土教信仰とこれらの菩薩信仰は相反するものではなく、共存していたことが藤原道長の経筒の刻文などから知られています。

立っている像は鎌倉からとおっしゃっていましたが、その背景は何か特別な理由があるのでしょうか。私は立っているものは威圧的で苦手です。

解説書の受け売りですが、立っている方が来迎にかかる時間が短く感じられて、スピーディーさを求めた鎌倉仏教の嗜好に合っていたと言われます。知恩院の早来迎も、そのような来迎の早さを示すための工夫がいろいろ盛り込まれています。興福院の来迎図に、スピード感を感じると言いましたが、それも同様です。この作品は私の好みで少し詳しく紹介しましたが、風になびく二菩薩の風貌は見応えがあります。立像が威圧的というのはわ

かりますが、描き方にもよるでしょう。今回紹介することになった高野山の聖衆来迎図は、中央の阿弥陀が坐像で表されていますが、重量感があり圧倒的な迫力を持っています。こちらの方が私は威圧的に感じます。

最近、NHK で再放送された『日本の仏像 100 選』というような番組で、授業で紹介された仏像が多数出てきた。仏像が放つ包容力や穏やかさに、人々は感動し、癒されるという。たしかに、伏見寺の阿弥陀如来坐像はかわいい。

授業で取り上げている仏像は、それなりに有名なものなので、百選に選ばれるものもあるでしょうね。わたしもこの番組は少し見たことがあります（世界の仏像の方だったかもしれませんが）、説明などに違和感を覚えたりして、最後までは見続けませんでした。でも、一般向けにはよい企画だと思います。最近は仏像がブームだということで、テレビでも取り上げるのですが、不満に思うのは、仏像はもっと理知的に楽しむことができるのに、日本人は（というかマスコミは）情緒的なレベルだけで終わらせてしまうことです。「すばらしい」とか「美しい」とかだけではなく、その姿を取ることに意味を、もっと掘り下げたら面白いのにはと思います。もっとも、テレビにそれをやられてしまっただけは、私が授業をしたり、本を出したりする必要がなくなりますので、それはそれでいいのでしょうか。

来迎図といっても、以前までのイメージだとすべて同じようなものだと思っていたが、今回、はじめてたくさんの来迎図を見比べてみて、その多様さに驚いた。奏楽菩薩は、表情や演奏している様子が、とても親しみやすかったし、各図の装飾もとてもこったもので、見てて飽きなかった。

授業のテーマが「浄土教美術」なので、これまでも、もっと作品の紹介や説明に時間をかけるべきだったかもしれません。同じように見えるものが、それぞれ違って見えるのは、この分野の面白さでもあり、理解の第一歩です。自分自身でも、解説などを参考にして、どこがどのようにな

っていて、それがどのような意味を持っているのかなど調べると、楽しいです。十分な知識を蓄えて、展覧会などで本物を前にすると、まったく違った感動がありますよ。

仏像の手の形が何種類かあることについては理解できたけど、光背の違いには何か意味があるのだろうか。光背自体ついていないものや、光背に小さな仏がくっついているかなどの違い。手の形と光背の形の関連性はないように感じるけど…。

光背も仏像の一部なので、さまざまな情報を含んでいます。光背は仏が誰であるかによって異なりますし、同じ仏でも時代や様式によって異なります。そのため、光背から年代などがわかることも

あるのですが、やっかいなのは、仏像はもとのままでも、光背は損傷などして、後世の補作（後補といいます）であることが多いことです。光背に小さな仏がたくさんいる仏像がときどきありますが、中央の仏が誰であるかでその意味は変わります。たとえば、薬師如来では七仏薬師、大日如来では金剛界の諸尊といったぐあいです。先週紹介した中では、三千院の阿弥陀の光背に小さな仏がたくさんいますが、これは十三仏というグループのようです。基本的に、印と光背には直接の関係はありませんが、印も仏の種類に左右されるので、同じ組み合わせで現れることも当然しばしばあります。

## 9. 山越阿弥陀と臨終行儀・迎講

来迎図は自然との関わりが密接だということを先生がおっしゃっていたが、今までの来迎図を見かえしてみると、菩薩たちのまわりには、山や森、有志八幡講の聖衆来迎図には紅葉が見られるなど、今まで菩薩たちの姿にしか目がいっていなかった分、異なる視点から見るとまた違った面白さがあった。

ご指摘のとおり、絵を見るおもしろさは、気がつかないところに気づくところにあるでしょう。西洋美術史において本格的な図像学を確立させたアビ・ワールブルクという研究者は、そのことを「神は細部に宿りたもう」という箴言として表しました。来迎図を見るときに周りの景観に注目するのは、私だけではありませんが、私の場合、とくに空間や自然、他界観などと結びつけて考えます。仏が現れるときに、そのまわりに描かれるものは、単に景色や景観ではなく、もっと重要なメッセージを含むものだと思います。自然の景観を描いているように見せながら、そこに日本人の「世界観」が現れるからです。今回取り上げる山越阿弥陀や六道絵は、さらにその延長線上にあります。

「むかしの人は左右対称に上手に描くなぁ」と思ってみていたら、型紙を使うと聞いて拍子抜けでした。左右の大きさの違いは、言われて意識してみても分かりませんでした。それは気づかれにくいぐらいの違いって意味あるのかなーと思ってしまいました。近いものを小さく描く遠近法が理解できません。菩薩も笑うんですね!!

絵を描くときに型紙を使うのは、かなり広く行われていたようです。白描などを写すときに油紙を用いたことも知られています。ちょうど、トレーシングペーパーのような役割をしたようです。われわれは、絵画を見ると、画家が自分のオリジナルな描き方をしているような気がしますが、それは近代や現代のことで（場合によってはそれもごく限られているかもしれませんが）、それまでの絵画は多くが過去の作品を参考にしています。正統的な図像、権威ある図像に範を求めたのです。ただし、その一方で、画家であればオリジナルな図像を容易に描けたでしょうし、同じ図像を寸分違わずいくつも描くことも、難しくはなかったと思います。芸術家というよりも職人なのです。左右の大きさの違いについては、私も同じように思い

ました。むしろ、心理学の実験にあるような、実際は大きさが違って同じように見えるように、大きさを変えたのではないかと思います。なお、近いものを小さく描くのは「逆遠近法」といいます。日本の絵巻物などに現れる手法で、たとえば室内の人物を描くときに、手前の人物よりも奥の人物を大きく描きます。奥にいる人物が重要な場合などに用いられます。遠近法には線遠近法以外にも、空気遠近法や色彩遠近法などさまざまなものがあります。ネットで検索するといろいろなサイトで説明されています。

来迎図を見て思ったのは、まず左右の観音の大きさの違い、そして模様の左右対称性は、日本らしい世界のとらえ方だと思う。日本では世界を時間とともにとらえる。来迎図に四季を描くことなど、絵は写真のようなある一部分の時を描いたのではなく、仏がやってくるという事象そのものを描いたのではないか。そして、逆遠近法は、仏の大きさを強調し、絵そのものの配置は空間遠近法的に来迎を引き立てる。仏教美術にある哲学を感じた。絵が瞬間的な時間ではなく、継続的な時間を表すというのはその通りで、今回取り上げる六道絵、とくに地獄図でも重要になります。仏教美術に哲学があるというよりも、美術作品から当時の人々の考え方や、その背景となる固有の文化を読み取ることができるということでしょう。もちろんそれを哲学と呼んでもいいのですが。

人間にとっての異界は、山や海であるということを知り、そういえば昔話に「姥捨て山」という物語があったなあと思ひ出した。死者にとって一番恐ろしいのは、存在がなくなることというのは、仏教らしい考えだと感じた。

姥捨て山はたしかに山中他界観と結びついた風習でしょう。海上他界観の代表としては、熊野などで行われた補陀洛渡海です。存在がなくなることが死者にとって一番恐ろしいというのは、私はむしろ仏教的よりも日本的な考え方のような気がします。仏教であれば、輪廻を繰り返す存在は、厭うべきものであり、それを超越することは悟りと

なるからです。しかし、日本人は地獄であろうと、生を捨てないことの方が、それよりも親しみを覚えるようです。日本人というのは現世肯定主義的な民族で、インド人の苦行者の持つストイックな態度は、なかなか馴染めないようです。

**山は異界、死者の国として考えられていた。ということでしたが、地獄とはどう区別されていたのか気になりました。**

区別されていなかったようです。そのことを今回、地獄絵を手がかりに考えてみます。

今昔物語は、高校の時（もしかしたら中学の時）何度も教科書や問題集であつかったと思うのですが、こういう仏話のようなものに関する記憶が全然ありません。あえて扱っていなかったのでしょうか。今度、意識して今昔物語も読んでみたいと思いました。

私自身は、高校の古文などで今昔物語集を読んだ記憶がほとんどないのですが、最近の教科書などにはあるのですね。今昔物語集は岩波や新潮、小学館などの古典大系に必ず含まれていますし、それ以外にも訳がたくさん出ています。原文で読んでも、源氏などとは異なり、かなり容易に読めますので、ぜひ読んでみてください。荒唐無稽な話、恐ろしい話、エロチックな話など、さまざまなものがあります。

「火の車が見える」とか「金色の蓮華が…」などという姫君の発言が「…暗い中に風ばかり…」という風に変わっていくのは、地獄か極楽へ意識がさまよいながら、結局は暗闇の中に消えていってしまったようで、悲しい印象です。法師様は導きを間違えたわけではないのですか。あと、チベットの死者の書を彷彿としました。

「三の宮の姫君」は今昔物語集をベースに芥川が作った短編ですが、いかにも芥川らしい脚色の仕方です。地獄変、杜子春、蜘蛛の糸、芋粥などもそうですが、芥川の描く人間はどれもかなしいですね。チベットの死者の書はどちらかというと密教的な救済論がベースになっていますが、仏が現

れて救済してくれるというのは、浄土教にも通じますね。私は以前チベットの死者の書についての短い解説を書いたことがあります、そのときに、どうしてこのような文献が欧米で流行するのか理解できませんでした。

満仲の話を聞いて、今昔にある三修上人の話を思い出しました。上人は日頃熱心に念仏を唱えて見事往生したように思えたが、じつは仏に化けた天狗にだまされてたという話ですが、念仏だけ唱えてたんじゃ往生できないという趣旨の話で、やはり法華なども学ばないと往生できないんだと思

いました。

天狗がだまして往生させるという物語は、かなり広く知られていたようで、有名なものとしては「天狗草紙」があります。いずれも、たんなる天狗に化かされた話ではなく、当時の仏教界の勢力争いで、いわゆる旧仏教と新仏教との対立が背景にあります。明恵などが法然をはじめとする念仏者を攻撃したことはよく知られていますが、旧仏教側は理路整然とした批判の書を著すだけではなく、さまざまなメディアを使って、新勢力の攻撃を行ったのです。

## 10. 六道絵をめぐる

六道の絵は今まで見てきた来迎図と比べ、真逆のような残酷さがあって、同じ宗教なのにこんなに異なる教えが存在することに驚いた。しかし、絵自体を見てみると、そこには来迎図と同様の景観が描かれている部分（木や川）があったり、最後が阿弥陀の来迎で締めくくられているところなどを見て、つながりを感じることができた。

六道図と来迎図が逆の関係にあるというのはおもしろい指摘です。図像上のつながりがあることは、授業の流れで当然意識していましたが、正負や正逆というとらえ方は、それを一歩進めているように思います。もともと、六道絵は源信の『往生要集』と深いつながりがあり、六道絵の中の多くのモチーフが、この文献を情報源としています。その一方で、源信は日本の浄土教のルーツのような存在ですから、来迎図も六道絵も同じ起源を持っているととらえることができます。両者は目指す方向が逆であっただけで、最終的には同じゴールにたどり着いているのでしょう。宗教に限らず、逆は真なりというのは、いろいろなところに当てはまりますが、この場合もそれにぴったりのような気がします。

地獄に門をもうけるのは、現世と区分するためだ

ろうか。異界としての境界を表現しているにしては明確に分けている点がおもしろい。門を入るのを願う人はいないと思うので、逃げないための隔壁だとしても、越えるほどエリアはあまり大きくはないのだろうか。地獄と極楽の面積を想像してみると、その対比はどうなのだろうか。

聖衆来迎寺の地獄の幅には、たしかに城壁と門があります。現世との境界は死出の山や三途の川がありますので、地獄の内部を区切るための設備と思われる。刑務所の壁を連想しますが、それよりも、地獄が十王の居城であるという中国的なイメージと関係するのではないのでしょうか。地獄図には目連のエピソードが描かれることがありますが、その場合は、地獄に堕ちたわけではない目連は、城郭の中に入れず、その外で鬼と対面しているようなところもあります。なお、聖衆来迎寺本以外の六道絵には、あまり城壁や門は描かれません。これも、自然の景観の中に埋没した地獄には、都市のイメージである城壁や門は、すでに必要がなかったのかもしれませんが。地獄と極楽の面積は比べることができません。仏教のコスモロジーでは、地獄は娑婆世界の地下にありますが、極楽は阿弥陀の仏国土で、まったく別のところ（西方遙か彼方）にあります。我々の世界の上には極楽で

はなく天があり、その面積は基本的に地獄と同じ広さです。

六道絵の中には同性愛（男色）で地獄に堕ちている亡者もいることについて、日本は男色におおらかというか、推奨するような風潮が昔からあったと記憶していたのですが、男色を禁とする時代もちゃんとあったのだなと思いました。

六道絵は『往生要集』やその他の仏教経典にもとづいているので、かならずしも日本の倫理観が反映されているわけではありません。男色のものが堕ちる地獄については、これらの文献の記述を絵画化したものです。インドや中国では同性愛はおそらくタブーだったでしょう。日本では同性愛、とくに男色に寛容であったという説は、しばしば目にしますが、実際はどうだったでしょう。寺院の内部のような特殊な空間では見られたかもしれませんが、やはり、社会全体では異端だったと思います。『好色一代男』の世之介が、女性ばかりではなく、和歌集とも数多く交わったことを自慢する場面がありますが、それもフィクションだからではないでしょうか。いつの時代にもホモセクシャルな思考を持つ人物がいるはずで、それが推奨された時代は、日本においてもおそらくなかったのではないかと思います。

迎講で仏像の中に人が入るとは、罰が当たりそうだが、観客の人々にとっては超現実的で印象深いものになったのだろう。山越阿弥陀において、山は仏と人々を遮るものと同時につなぐものと考えられるが、仏が遠い世界であるというよりは、むしろ逆に導かれれば到達できる世界というイメージを強く感じた。

迎講で阿弥陀如来の中に人が入るのは、最初からそのように作られた仏像なので、おそらく罰が当たると意識はなかったと思います。二十五菩薩などに人々が扮するのと同様に、阿弥陀そのものも人間が演じることで、リアリティを生み出したのでしょう。この仏像は普通の仏像ではなく、とても薄く作られているので、それほど重さはなく、中に人が入っても外が見える穴があったり、

支える棒が中に渡してあったりして、工夫が凝らしてあります。超現実的であるとともに、そこに阿弥陀がいらっしゃるという現実感も生み出したでしょう。山のとらえ方はその通りだと思います。すぐに到達できる世界であり、さらに、この現実世界がすでに極楽ということになります。

今、京都国立博物館で山越阿弥陀の禅林寺本と京博本が出ているようなので、今週末、出かけることにしています。

京都国立博物館の HP で私も確認しました。確かにタイミングよく展示されています。来月の三日まで常設展の絵画のコーナーにあるようですので、じっくり見てきてください（これを読まれるときにはすでにご覧になっていますね）。私も 2 月 1 日に京都に行く予定なので、ぎりぎりですが見てこようと思います。

なぜ悟りの境地とかは月にたとえられるのでしょうか。山越も月です。月は満ち欠けがあるからですか。

月を悟りの境地と見なすのは、密教の中でも『金剛頂経』の伝統です。この経典の冒頭には、五相成身観という瞑想法があり、そこでは月の中に大日如来を瞑想します。月そのものが大日如来のシンボルにもなり「月輪観」という行法もあります。満ち欠けがあることも月の重要な要素ですが、これはむしろ女性や生殖と結びつけられることが多いようです。月の瞑想では満月のみで、三日月や半月は瞑想の対象とはなりません。五相成身観については私の『仏のイメージを読む』の大日如来の章で詳しく取り上げています。

赤ん坊はすぐ極楽に行けるのだろうか？生まれたばかりだと罪を犯すヒマもないと思うので、直接、極楽に行けそうなものなのだが。「蜘蛛の糸」でも仏（阿弥陀？）が蜘蛛の糸を垂らしてカンダタを救おうとする有名なシーンがあるが、往生の際の五色の糸にとっても似ていると思う。来迎図でもそうだが、観音は来てはくれるが、結局、自力救済なのかもしれない（カンダタも自分で登らな

きやいけなかったし)。

赤ん坊は確かに罪は犯していないはずなのですが、「親よりも先に死ぬ不孝」を犯しています。もちろん、これは中国的な発想（とくに儒教の忠孝思想）が背景にあり、必ずしもインドまではさかのぼれませんが、賽の河原で石を積み、その不孝を償い、地蔵に救済されるというイメージは、日本人の間に浸透しています。「蜘蛛の糸」は阿弥陀ではなく、お釈迦さんです。蜘蛛の糸は極楽の蓮池にいる蜘蛛からとったもので、だいたい、極楽にお釈迦さんがいるのがおかしいですし、蜘蛛のような他の生物を捕食する生物もいるはずはありません。でも、芥川の「蜘蛛の糸」も日本人の極楽や地獄のイメージに大きな影響を与えているようです。読後感の後味の悪さは、さすがに芥川で

す。

存在がなくなることが一番恐ろしいというのは、日本だけではなく、仏教以外を信仰する人なら誰でも持っているのではないのでしょうか。存在を残すために、墓を作ったり、さまざまな葬儀などを行うのだと思います。

たしかにそうですね。でも、輪廻を厭い解脱を求めるか、輪廻でもいいので存在し続けたいかは、かなりちがうような気もします。インドの悟りとは、やはり存在や輪廻とは相容れないものだと思います。墓や葬儀は死者の存在のためというよりも、残されたものの癒しの一種のような気もします。

## 11. 二河白道図の仕掛け

四門出遊のエピソードは、釈迦が僧となるきっかけだったと思っていたのですが、帝釈天や梵天によってわざとさせられたことだったというのが意外でした。まあたしかに、門を出て人間の四つの苦しみに会うとは、少し都合がよすぎると思いましたが。ということは、この話はあとから作られた伝承なのでしょうか。

おそらくそうなのでしょう。でも、釈迦の物語は基本的にすべてあとから作られた伝承です。本当の釈迦の生涯など、どこにもないのかもしれませんが。そもそも、歴史というのはそういうもので、史実というのはフィクションです。事実を後世にありのままに伝えることなど、不可能なのです。梵天と帝釈天は仏伝の常連です。このほかに四天王もよく現れます。ヒンドゥー教の神には、他にもいろいろいるのですが、登場しません。どうしてでしょうね。

二河白道図で、手前の河岸で釈迦如来が見送り、彼岸で阿弥陀如来が招くとあるが、この構図は、本当に「苦」とか「辛」というイメージが伝わっ

てくるものだと思う。なぜ来迎図とは違い、二河白道図では、如来たちは応援し、招くのみで、一切、手を加えてあげないのかが疑問だった。

釈迦や阿弥陀が二河白道図の中で何もしていないのは、それすらも必要ないということでしょう。行者が勇気を持って白道に足を踏み出せば、速やかに浄土に往生できるのですから、あえて手を貸すこともないのです。むしろ、絶対他力を信じるの方が重要で、それだから、旧仏教の人々が呼び戻す姿も重要になります。仏教の伝統から見れば、圧倒的に旧仏教の方が正統的です。

二河白道図の表現しているものは、バランスだと思った。手前の河岸側に描かれているのは、生老病死で、生きる苦しみ、彼岸は極楽浄土であり、生と死を分けている川のようにも見えるが、二河白道というそれ自体が、困難でバランスをとらないといけないものであって、そこに踏み込まないものは苦しみ、踏み込み、しかもそり越えられたものだけが楽を得られる。人の生き方はかくあるべしということを表していると思いました。

二河白道図がバランスというのはおもしろい指摘です。はじめて私が二河白道図を見たときは、画面を区切る領域があまりに人工的で、絵画としてはかえって不自然なように感じました。中心の二河白道のところなど、わざとらしいとさえ思いました。二河白道図の中でも、上部の極楽浄土の部分が大きく描かれるようになったり、全体が斜め構図になって、景観のように描かれるのも、このような不自然さやわざとらしさを緩和するための方策だったのではないかと思います。その場合、バランスをとるという意図は、後ろの方に追いやられてしまっているようです。

四苦が四門出遊にもとづく話だというのは聞いたことがあるが、残りの四つの苦にはもともになる話などはあるのだろうか。

四門出遊にあたるような物語は、残りの四苦にはありません。ちなみに、残りの四苦は愛別離苦、怨憎会苦、求不得苦、五陰盛苦です。六道絵の人道には、これらも絵画化されていますが、特定のエピソードがないため、愛別離苦は戦に出かける武将とその家族、怨憎会苦は戦場のシーンなどになっています。なお、生老病死のうちの生は、本来は生きること自体が苦しみなので、表現しづらいのですが、これを誕生と見なして、出産の苦しみとします。これは母親側の「産みの苦しみ」よりも、生まれる子供の苦しみが意図されています（実際の絵ではそうではありませんが）。出産のシーンは、六道絵以外にも、前回紹介した餓鬼草紙や、その他の絵巻物にしばしば描かれます（たとえば北野天神縁起絵巻）。四門出遊では老病死は同じですが、残りのひとつは生苦ではなく、出家者と会うということになっています。四門出遊の図像も同様です。

二河白道図はさまざまな典拠があることがわかった。それにしても、往生者が通るところに水のモチーフが使われるのはなぜだろうか。水は自分の姿が映るものだから、本来の自分の正体を自覚するという意味もあったのだろうか。そのような解釈があるとおもしろいのですが、そ

うではないようです。二河白道図の水は実際は激しく打ち寄せる水と燃えさかる火で、いずれも表面に何かうつすような穏やかなものではありません。ただし、静かな水面に映る月などが、悟りの境地を表すことは、日本仏教では好まれた喩えなので、どこかつながりがあるのかもしれませんが。実際には火であるのに、河と呼んでいるのも気になります。なお、水が自分の正体を写すというのは、精神分析家のユングが好んで用いた考え方です。自分の正体は「ペルソナ」といわれます。

二河白道は真如中道のように、真ん中に道がある。それは、苦しみに挟まれる人生を表しているように見えた。とすれば、この世と浄土を区切っているのが二河となり、二河を人生と見るなら、浄土はこの世、私たちの生きる場所にはないということになるのだろう。独特な絵だと思った。

私は二河を死後の世界、とくに地獄と解釈しましたが、そのような見方も可能かもしれません。その場合、現実の苦の世界と浄土という二つの世界だけで構成されて、その間の移動が悟りや救済になります。死後の世界をたてると、両者の間に一種の緩衝地帯をもうけたことになります。二河白道図をどちらと見るかは、見る人の立場によって異なるのでしょう。もっとも、六道絵や地獄図で見たように、死後の世界が景観のように表現されること自体、現実の世界に置き換えられたからとみなすこともできるでしょう。

なぜ「火宅の喩え」がここで使用されるのだろうか。四苦八苦でもよさそうなのに。ここで、「火宅の喩え」が描かれた理由がよくわからない。地獄絵と二河白道図は極楽往生という目的は同じだが、それを達成するまでのプロセスが、あまりに違う。かたや自分の犯した罪に応じた責め苦を負わねば、極楽に行けず、方や、誘惑に耐え、白道から落ちなければセーフという、ある意味、雲泥の差だと思う。この二つは矛盾というか、お互いかみ合わないように思えるのだが、どうなっているんだろう。地獄絵の最後に河と橋を渡る描写があったが、二河白道図はそこに対応するのだろうか。

「火宅の喩え」については、法華經の挿絵としてよく知られていたことが重要でしょう。この世の苦しみを示す喩えとして、法華經を通じて人々に知られ、さらに、經典の挿絵としてイメージが浸透していたため、それを流用することのメリットが大きかったと思います。法華經信仰は平安時代以来、貴族の人々の仏教の根幹をなしていました。地獄絵と二河白道図の違いはその通りですね。最後の河と橋に対応するというのも、私の解釈と同じです。二河白道図の左右の苦しみは、地獄のエッセンスとして選ばれたものと思っています。地

獄絵の中に道が現れたことや、迎講で来迎橋が用いられたことともつながりを感じます。

**なぜ、二河白道図の左側は、殺されそうとする自分なのでしょう。そのようなものを見せられたら、むしろまっすぐ進みたくなるような気がするのですが。**

たしかにそうですね。こちら側は、無理やり引きずり込まれるという感じでしょうか。反対側は、うっかりそちらに魅せられると、足を踏み外すというイメージです。どちらも危険です。

## 12. 平等院鳳凰堂と中尊寺金堂：浄土教建築の諸相

浄土教の美術をテーマにした今期の授業も、無事、終了しました。いちおう、予定していた項目はすべて取り上げましたし、皆さんの出席率も良好でしたので、よかったと思います。ただ、はじめの予定では、最後にまとめとして1回分予定していたのですが、途中で1回遅れになったため、それができませんでした。最後に授業全体を見直すことは重要なので、残念なのですが、皆さん自身でふりかえってみてください。毎回配付した資料をざっとご覧になると、いろいろ思い出すことがあると思います。第一回の授業（オリエンテーションの次の回）で、これから取り上げる作品のハイライトをパワーポイントでお見せしたので、その資料だけでも見ておいてください。

自己評価的に私自身も授業をふりかえってみると、全体を通して、インドから中央アジア、中国、日本へといたる浄土教の大きな流れと、とくに日本の浄土教美術の代表的な作品を紹介できたのはよかったと思います。また、浄土教の美術が単に仏教の特定の教えを示す絵画や彫刻ではなく、その国や時代の文化や信仰と強く結びついた表現形式であることも、くわしく見ることができました。日本においては、浄土が自然の景観と融合していくことなどは、その典型です。さらに、迎講や臨終行儀のような儀礼・儀式と、美術が密接な関係

にあることも指摘しました。美術というのは、単に鑑賞したり、礼拝するだけのものではなく、もっと積極的に我々から働きかけるものなのです。

その一方で、個々の作品をじっくり読み解くことや、その歴史的な背景にまで立ち入ることは、あまりできませんでした。これは、美術史研究の醍醐味なのですが、表面的な紹介にとどまったことは残念でした。また、浄土教の思想、とくに親鸞や法然の救済論は、日本の浄土教のもっとも重要な側面なのですが、これにもほとんどふれることができませんでした。さらに、最終回で取り上げた、浄土教美術と密教美術の不可分なところは、私自身、強い関心を持っているのですが、これについてもまったく不十分です。いずれも、将来の課題として、機会を見つけて論文や授業で取り上げようと思っています。

最終回の質問や感想は、原則として全員の方のものを紹介しています。そのぶん、私のコメントは比較的短いものになっています。

\*\*\*\*\*

平等院には行ったことがないが、先生がおっしゃるようにイメージよりは小さい（迫力のない）ものなのだろうか。中尊寺は遠いので行くのは難し



いが、平等院は一生に一度は見てみたい。写真のイメージはよく見えるのが常なのかもしれないが。平等院は、ほんとうに簡単に行くことができますので、行ってみてください。中尊寺も観光地ですから、それほど不便ではないです。東北方面に行く機会があれば、ぜひどうぞ。金堂も「こんなに小さいんだ」という印象を受けるでしょう。

宇治平等院の写真を見て、意外と中が空間だらけですっからかんだったのが印象的だった。浄土の姿をそのまま表したということだからもっと、装飾やさまざまな物があってもいいのではないかと思った。

構造としては、浄土図に描かれた極楽の楼閣と同じです。でも、実際に見ると、極楽ってこの程度？という感じでしょうね。創建当時の人々にとっては、それなりのインパクトはあったはずですが。

平等院鳳凰堂の雲中供養菩薩は、配置のバランスがバラバラで、なんでだろうと思いました。補作をいれるために無理にいれたのでしょうか？

どうなのでしょうね。私自身、もとの配置がよくわかっていないので…。置き方によっては、絶妙なバランスになるような気がします。

これまでは仏教美術、古寺めぐりというと仏像、建物、庭園などが中心でした。浄土教美術の授業により仏画、特に来迎図に興味を覚えました。来迎図の図像的な意味、変遷、その背景にあるものなどを学び、新しい楽しみが増えました。

美術は奥の深い学問です（たいていの学問は奥が深いですが）。それまで知らなかったことがわかると、同じ作品が違って見えてきます。ぜひ、いろいろ知っていただきたいです。

もしかすると、2 月中に岩手に行くことになるかもしれないので、できれば中尊寺にも行ってみたいと思います。以前岩手に行った時は、平泉のパーキングエリアに停まっただけだったので。今回が駄目でもいつか行ってみたいです。平等院もい

つか。何度も京都には行っていますが、確かに京都駅より南にはあまり行ったことはないですね。ぜひどうぞ。

平等院鳳凰堂はさまざまな阿弥陀だけでなく、浄土教美術にあふれていて、まさに極楽浄土をあらわした建築物だと感じた。私は、この授業で初めて仏教について学んだのですが、単なる神秘的な世界ではなく様々な仏教の思想が反映されているし、また時代の移り変わりによって、仏教の思想も変化したり多様になっていくのが奥深かった。

そうですね。浄土教の建築を最後に取り上げたのは、建築というのが美術や思想、文化などの集大成的な存在だからです。また、平安時代の浄土教が、密教と密接に結びついた重層的、総合的な信仰形態であることも指摘したかったためです（上記のように、くわしくはお話しできませんでしたが）。

落書きの多さにおどろいた。昔はここまでたやすく入れる状態だったんだろう。礼拝しましたよ、とでも書いてあるのだろうか。

浄土教と密教の重層的な信仰とあったが、成仏するためにさまざまなことを必死でかき集めてやっているという印象を受けた。極楽往生に対する執念はすごい！

金色堂は金閣と同じくただの成金趣味かと思っていたのでびっくりした。建物込みで法を行なうという考えはなかったので、これからは金ピカでも不謹慎だなとは思いません(笑)

私は建築などの空間に関心があるので、美術作品があるときに、それが置かれた場所に興味を覚えます。頭の中でその空間を再現してみたりします。一般に儀礼研究では、次第、つまり順序が問題にされますが、私はそれにくわえて、どのような空間で行われたかも重要だと思っています。

中品下生の絵と後壁画の関係は興味深いと思った。密教と融合した浄土教美術もあるなんてとても幅広い。

そうですね。融合というよりも、浄土教を生み出

した背景に密教もあったということかと思います。

平等院の九品来迎図は、単なる浄土教の寺院ではないということに驚いた。源信以下の天台浄土教の影響、いいかえれば源信の思想を反映し、「浄土」というものを「この世」に見出そうとした、自然との調和は、この平等院においてはもはや浄土を表すのだと思う。

後世の「浄土＝自然」が、すでにここに見られるのかもしれませんが。

この講義で見た作品の中には、高校の資料集などで見たものも多かったのですが、高校での型にはまった説明と異なる、いろんな説明、見方があることを知って新鮮味を感じました。

それが大学の授業のおもしろいところです。それでも、私が授業で紹介したこと的大部分は、この分野では定説になっているものです（最新の成果も紹介していますが）。皆さん自身でも、新たな発見ができるはずです。それによって、学問は進んでいきます。

たしか最初あたりの授業で雲中供養菩薩を見ましたが、壁についているとは思いませんでした。

私が平等院に行ったときは、鳳凰堂の内部には入れませんでした。一度、供養菩薩が懸けられた状態で見たいと思っています。

平等院鳳凰堂は私も行ったことがあります。確かにその名前やイメージ（極楽浄土）というには物足りなかった印象でした。池に面して立てられている鳳凰堂はまるで極楽浄土への門のようにも見えと思いました。

門というのはそのままの印象でしょうね。奥行きがほとんど無いのも、特徴的です（尾廊は別にして）。

六地藏がなんだか気持ち悪かったです。地藏って小さいイメージだったので驚きました。

同じものが並んでいるのは、気持ち悪いかもしれません。六地藏は六道輪廻の救済者であるからで

す。

4 限で仏伝を聞いていると阿闍世王が成仏し、しかもそれをしたのがシャカだということにおどろきました。

阿闍世王が成仏するというのは、私もよく知りませんでした。しかし、浄土教ではひとつの重要な考え方ようです。最悪のものが救済されるという考え方は、ほかにもデーヴァダッタ（提婆）にも見られます。仏の全能性を示すために導入されたと見ることもできます。

阿弥陀如来坐像は中間レポートで調べたが、胎内の月輪についてはその意義がよく理解できなかったのであまり触れられなかった。阿弥陀像の中にこれを入れたのは、往生を願う人々がこの月輪のように乱れない心を持って臨終を迎えるように、との思いがこめられているのかもしれないと、本日の授業を聞いて思った。阿弥陀如来といえば浄土教的なものと思っていたが、その内部に月輪のような密教の要素が入っていることは、より好ましい往生を求める人々の真剣さが見えるような気がする。

おそらく、鳳凰堂の内部で密教の観法を実践していたのでしょう。鳳凰堂は外から見れば、極楽浄土、中に入れば修法の空間という、二重性をそなえているようです。

金色堂の金色が舍利をイメージしているというのが印象に残った。一度行ったときには正面に見える阿弥陀しか印象が強かったけれど、横から見ると柱などの細工も凝っていてよいと思った。清衡の曼荼羅が密教と関連しているのも驚いた。

清衡の曳覆曼荼羅については、私も関心を持ちました。遺体を曼荼羅で覆うという発想は、インドやチベットにはあまりありませんが、特定の曼荼羅を死者儀礼のために作ることがあります。荼毘の火の下に曼荼羅を描くこともあります。どこか共通するところがあるようです。

密教の要素が今日紹介された 2 つの寺院にある、

というのが驚きだった。密教といえば派手な色彩表現をとる、という印象がある。金色というのも派手だと思われる。金色も密教的要素の一つだろうと思った。

密教で色彩が重要であることはそのとおりです。浄土教で用いられる色彩も、大部分は密教と共通しているのではないかと考えています。臨終行儀の五色の糸などもそうで、五智如来の色と一致します。

法成寺金堂は当時の人々の信仰が全て集合・集約されているものだであったが、末法という世の中においては、何においても救われたいという民衆の思いもあって、それに答えたものだと思う。九品往生に差がないのも、それと同じことだと思う。九品往生の図に差がないことは、授業では詳しく取り上げられませんでした。頼道をはじめとする貴族たちが、上品上生よりも中品や下品の往生を願ったため、それを豪華にして、差をつけなかったという説もあります。